

## Orientations actuelles de la science-fiction

Peter Fitting

Volume 7, numéro 1, avril 1974

La paralittérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500307ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500307ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fitting, P. (1974). Orientations actuelles de la science-fiction. *Études littéraires*, 7(1), 61–95. <https://doi.org/10.7202/500307ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1974

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

## ORIENTATIONS ACTUELLES DE LA SCIENCE-FICTION

---

*peter fitting*

---

La popularité de la science-fiction, en Amérique du Nord, est en apparence le résultat d'une découverte: de nouveaux lecteurs, surtout des jeunes, nous dit-on, ont découvert ce genre qui semblait présenter des lectures moins conventionnelles et plus actuelles, plus imaginatives et plus aptes à exprimer les intérêts, les espoirs et les inquiétudes des enfants du «space age». En réalité, il y a non seulement un nouveau public, mais aussi une nouvelle science-fiction anglo-saxonne. Le but de cet essai sera d'examiner comment la science-fiction a changé depuis l'âge d'or des années quarante et cinquante, et de mettre en relief, par l'étude détaillée de quatre romans, quelques tendances importantes de cette nouvelle science-fiction.

La science-fiction des années quarante et cinquante existait dans un monde clos. Les écrivains connaissaient leurs lecteurs et partageaient avec eux une même perspective. Parmi les écrivains et les lecteurs il y avait beaucoup de scientifiques et d'ingénieurs pour qui la science-fiction était le moyen d'expression de leurs préoccupations et intérêts. Le centre de ce monde était les «magazines» mensuels, dont le plus important des années quarante était *Astounding*, sous la direction de John Campbell. Ces périodiques contenaient non seulement des nouvelles (et la plupart des romans de science-fiction de cette période y étaient publiés en feuilleton), mais aussi des lettres des «fans» et des éditoriaux. Dans le cas de Campbell, ses éditoriaux portaient sur les questions du jour et représentaient les opinions d'une large part de ses lecteurs.

Tout cela a changé. Les romans paraissent de moins en moins en feuilleton tandis qu'il y a de plus en plus de collections de nouvelles inédites. Le déclin des périodiques démontre l'existence d'un public qui s'intéresse à la science-fiction sans toutefois partager les mêmes vues et opinions que

les autres lecteurs et écrivains. En effet, la science-fiction ne joue plus le même rôle d'intermédiaire auprès des scientifiques pour la transmission des idées nouvelles ou subversives. La science-fiction coexiste aujourd'hui avec une autre science-fiction, écrite souvent par de jeunes auteurs qui n'ont pas forcément d'acquis scientifiques et qui connaissent, et même pratiquent, d'autres littératures que la seule science-fiction. Cette nouvelle science-fiction sort, je crois, de l'expérience bourgeoise en état de crise<sup>1</sup>.

Le développement le plus connu (quoiqu'il soit compris de plusieurs façons différentes) est celui de la « New Wave » — une tendance où ce n'est plus la science, mais la fiction qui constitue le champ d'investigation de cette écriture. Il y avait déjà, dès le début des années cinquante, un courant littéraire de la science-fiction américaine avec l'apparition de deux nouveaux périodiques, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* et *Galaxy*, dont le premier était édité par Anthony Boucher. À l'opposé de Campbell qui s'intéressait aux idées, et en particulier à l'exposition fictionnelle des rapports entre la technologie et les êtres humains, Boucher insistait sur les qualités littéraires de la fiction qu'il achetait. Mais avec la « New Wave » il n'était plus question de traiter des thèmes traditionnels d'une façon plus littéraire. C'était une science-fiction qui ne s'intéressait pas autant aux thèmes, mais plutôt à de nouveaux modes d'expérience et à de nouvelles techniques d'expression. La science-fiction était devenue introspective et expérimentale. Cette tendance a été parfois rattachée au nom de Harlan Ellison, à cause de ses prétendues audaces comme nouvelliste et comme anthologiste. Cependant, en général, on comprend par « New Wave » les instances d'une écriture spéculative autour du périodique anglais *New Worlds* et, en particulier les fictions de J. G. Ballard.

Devant l'effondrement des valeurs contemporaines, il y a aussi une science-fiction qui se tourne vers le mythe en quête de valeurs nouvelles. Cette tendance a commencé, dans un sens, avec le courant anti-scientiste de la science-fiction des années cinquante (Bradbury, Miller, Simak) qui correspondait

<sup>1</sup> Pour une étude de cette crise, cf. par exemple, A. Granou, « la Nouvelle crise du capitalisme », *les Temps modernes*, n° 228 nov. 1973. n° 229 déc. 1973, n° 230 janv. 1974.

au déclin de l'influence et du pouvoir politiques des scientifiques à cette époque. On peut voir dans le roman *Childhood's End* (Arthur C. Clarke, 1953), par exemple l'antiscientisme lié à l'espoir mystique d'une transcendance mystérieuse du corporel et de l'individuel, un thème que Clarke reprend dans le scénario du film « 2001 » qui aussi démontre l'évolution transcendente de l'espèce humaine. Mais dans les années soixante la recherche des valeurs nouvelles devient plus pressante à mesure que la crise s'intensifie. Et cette recherche explique, je crois, le récent succès commercial et populaire des deux romans les plus vendus de la science-fiction : *Stranger in a Strange Land* de Robert Heinlein (1961) et *Dune* de Frank Herbert (1965). Ces deux romans ont en commun de nouvelles et de très vagues religions, correspondances fictionnelles de la vogue actuelle des religions nouvelles et exotiques. (Certes on s'attend toujours à une remontée des croyances religieuses dans les moments de crise, mais cette fois il a fallu de nouvelles religions car la guerre du Vietnam avait rendu un peu trop clairs les rapports entre les cultes traditionnels et l'impérialisme.)

En deçà de la religiosité actuelle, il y a d'autres réponses analogues qui s'expriment à travers une nouvelle science-fiction. Nous sommes, selon Judith Merril, à un moment où, comme pendant la cure psychanalytique, nos « mythologies traditionnelles » ont été démolies, mais non pas remplacées, et où nous essayons d'en trouver de nouvelles. Et la science-fiction, du moins une certaine science-fiction, car je ne parle pas du remaniement des mythes traditionnels à la Zelasny, est devenue le lieu de la recherche d'une nouvelle mythologie. Cet emploi de la forme romanesque pour l'élaboration d'une nouvelle mythologie ne sera que le premier pas, mais un pas significatif, toujours selon Judith Merril, vers une compréhension de la réalité contemporaine. Et l'on peut suivre cet effort de reconstruction parmi les fragments encore valables de l'ancienne mythologie dans le roman *The Einstein Intersection* de Samuel Delany (1967)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Judith Merril, « What do You Mean : Science ? Fiction ? » dans T. Claerson éd., *Science fiction : The Other Side of Realism*, Bowling Green, 1971. Cf. aussi les comptes rendus qu'elle faisait dans *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* pendant la période 1965-1969.

Le désarroi de la bourgeoisie se manifeste dans une littérature du désespoir qui se traduit souvent dans la science-fiction par des cataclysmes naturels sans aucun rapport avec les causes socio-économiques de la crise contemporaine. Cette attitude s'exprime dans les romans de Ballard et de Delany qui prennent comme point de départ la fin du monde que nous connaissons, quoiqu'elle soit atténuée chez Delany où une nouvelle race essaie de grandir et de se développer sur la Terre Abandonnée. Dans la troisième orientation de la science-fiction nouvelle ce désespoir est encore présent, mais non plus transformé en cataclysme pour cacher ses vraies causes. Dans les romans de Philip K. Dick, il y a le portrait d'un monde semblable au nôtre. Mais ce n'est plus un avenir «réaliste», c'est-à-dire une projection conjecturale de l'avenir du capitalisme selon les méthodes traditionnelles de la science-fiction. Au contraire, Dick ne prétend pas donner des explications «scientifiques» ou «rationnalistes» et irrite ainsi ses lecteurs accoutumés à la science-fiction traditionnelle par son goût apparent du chaos. Cependant, j'essaierai de montrer que, malgré un pessimisme évident aussi bien qu'un manque de crédibilité scientifique, et sans un recours à l'optimisme technocratique, Dick nous démontre la survie de l'homme à travers une écriture qui met en question les valeurs de la littérature bourgeoise.

Finalement, dans mon effort pour délimiter les frontières de la nouvelle science-fiction, il faudrait mentionner la prise de conscience grandissante de l'existence de la science-fiction étrangère, et en particulier de la science-fiction soviétique. Cette dernière, qui connaît un renouveau depuis la mort de Staline, est importante en ce qu'elle présente des avenir qui contrastent fortement avec la tendance anti-utopique de la science-fiction occidentale. Le premier exemple en est le roman utopique d'Ivan Efremov, *la Nébuleuse d'Andromède* (Paris, 1957) qui, malgré un ton didactique parfois gênant, est extrêmement intéressant par son optimisme. Plus récemment, il faudrait mentionner les fictions des frères Strougatski (en Russie) et celles du Polonais S. Lem, dont le premier roman traduit en anglais, *Solaris* (Krakow, 1961; Paris, 1966; New York, 1972) marque une position originale hors des deux courants, une perspective qui, selon Darko Suvin, «subverts both the "comic

inferno approach" of most American science-fiction and the deterministic utopianism of most Soviet science-fiction<sup>3</sup>».

# 1 -

L'avant-garde n'est jamais qu'une façon de chanter la mort bourgeoise, car sa propre mort appartient encore à la bourgeoisie; mais l'avant-garde ne peut aller plus loin; elle ne peut concevoir le terme funèbre qu'elle exprime, comme le moment d'une germination, comme le passage d'une société fermée à une société ouverte; elle est impuissante par nature à mettre dans la protestation qu'elle élève, l'espoir d'un assentiment nouveau au monde: elle veut mourir, le dire, et que tout meure avec elle.

R. Barthes, *Essais critiques*, pp. 81-82.

Les dernières fictions de J. G. Ballard, chef de file de la « New Wave », semblent avoir dépassé les limites de la science-fiction. *The Atrocity Exhibition* (1969, titre américain : *Love and Napalm: Export USA*) et *Crash* (1973) démontrent, à travers de courts récits, une fascination obsessionnelle avec certaines images privilégiées de la violence (en automobile). Mais pendant dix années depuis sa première nouvelle en 1956 « Prima Ballerina », il a publié une soixantaine de nouvelles et quatre romans de science-fiction qui ont eu une très grande influence sur la science-fiction. Ses quatre romans décrivent des cataclysmes : un vent qui souffle chaque jour plus fort, *The*

<sup>3</sup> Darko Suvin, « The Open-ended Parables of Stanislaw Lem and *Solaris* », postface à l'édition anglaise de *Solaris*. Pour la science-fiction soviétique, cf. Darko Suvin, « The Utopian Tradition of Russian Science Fiction », *Modern Language Review*, January 1971; « Soviet Science Fiction Books 1956-1970 », *Canadian Slavic Studies* 5, 1971, n° 4; et « Criticism of the Strugatskii Brothers' Work », *Canadian American Slavic studies* 5, 1972, n° 2.

Un certain nombre de nouvelles ont été traduites en anglais et français, dont le recueil le plus important est *Vortex: New Soviet Science Fiction*, choisi par C. G. Bearne, 1970; mais les romans sont moins connus. On a publié trois romans des Strougatski en France: *le Robot déchaîné* (1963), *les Revenants des étoiles* (1963), et *l'Escargot sur la pente* (1972). Voir aussi l'anthologie de Darko Suvin, *Other Worlds, Other Seas: Science Fiction Stories from Socialist Countries* (1970, tr. fr. 1973).

Lem commence à être traduit en anglais, mais en français il y a déjà cinq livres à part *Solaris: Feu Vénus* (1962); *le Bréviaire des robots* (nouvelles, 1967); *Cybériade* (nouvelles, 1968); *Eden* (1972) et *l'Invincible* (1972).

*Wind From Nowhere* (1962); un accroissement de la chaleur du soleil qui fait revenir sur la Terre les conditions géophysiques de l'âge triassique, *The Drowned World* (1962), *le Monde englouti*, (1964); assèchement et disette globaux, *The Drought* (1964), titre américain, *The Burning World*; et la « cristallisation » du monde, *The Crystal World* (1965), *la Forêt de cristal*, (1967).

Les trois derniers romans forment une trilogie : dans chacun il est question d'un personnage central qui réagit à l'encontre de la masse de la population. Il ne veut pas être évacué, mais reste, fasciné par la zone désastreuse où il croit entrevoir une signification à sa vie cachée dans le paysage cataclysmique<sup>4</sup>.

Les événements du *Crystal World* se passent dans un « coin isolé de la République du Cameroun » où Sanders est venu retrouver un collègue et sa femme. À Port Matarre les autorités empêchent tout le monde de pénétrer à l'intérieur, à cause d'une prétendue maladie qui a infecté la forêt. Sanders réussit à monter la rivière jusqu'à l'hôpital où travaillent ses amis, et là, il découvre la forêt transformée par un phénomène de cristallisation.

Le mouvement du roman se trouve résumé par l'attitude de Sanders envers la forêt efflorescente et prend la forme d'une quête d'identité. Devant le paysage de Port Matarre, sa vie

<sup>4</sup> J. G. Ballard, *The Crystal World*, New York, Farrar, Straus & Giroux. Parmi ses collections de nouvelles, il faudrait mentionner *The Voice of Time* (1962), *Billenium* (1962), *Four Dimensional Nightmare* (1963), *Cauchemar à quatre dimensions* (1965), *Passeport to Eternity* (1963), *Terminal Beach* (1964), *The Impossible Man* (1966), *The Day of Forever* (1967), *The Disaster Area* (1967), et *The Overloaded Man* (1967).

Ce rapport entre le paysage extérieur et le « paysage intérieur » est un des thèmes majeurs de l'œuvre de Ballard, thème qu'il a souvent souligné lui-même en parlant des parallèles entre ses écrits et les peintures surréalistes. Voir, par exemple, l'interview dans le « fanzine » *Speculation*, n° 21, février, 1969. Pour les études de l'œuvre de Ballard, voir : N. Perry and R. Wilkie, « The Undivided Self: J. G. Ballard's *The Crystal World* », *Riverside Quarterly*, n° 20, avril 1973; et des mêmes auteurs, « Homo Hydrogenesis », *Riverside Quarterly*, n° 13, janvier 1970; D. Pringle, « The Fourfold Symbolism of J. G. Ballard », *Foundation* n° 4, juillet, 1973; Brian Aldiss, « The Wounded Land: J. G. Ballard », et B. Franklin, « Foreword to J. G. Ballard's "The Subliminal Man" », in Thomas Clareson éd., *Science fiction: The Other Side of Realism*, Bowling Green, 1971.

passée lui semble dépourvue de signification, emplie d'actions ambiguës et inexplicables; et c'est là, avant même d'entrer dans la forêt, qu'il a la sensation grandissante d'un choix à venir :

**In addition, he felt that the past day at Port Matarre, the ambivalent atmosphere of the deserted town, in some way placed them at a pivotal point below the dark and white shadows of the equinox. At these moments of balance any act was possible. (p. 37)**

Port Matarre est appelé par deux fois un «purgatoire» et l'indécision et les tensions que Sanders ressent sont répétées et résumées avec insistance par les références continues à l'opposition de la lumière et de l'ombre. Cette polarité est soulignée par le titre de la première partie, «Equinox», et par les descriptions fréquentes des jeux de lumière. Et à la fin du roman cette «distinction fondamentale entre la lumière et les ténèbres» paraît à Sanders comme l'essence même du monde en dehors de la forêt.

**I realize now just how far everything in the world outside the forest was being divided into light and dark — you could see it perfectly in Port Matarre, that strange light in the arcades and in the jungle around the town and even in the people there, dark and light twins of each other. (p. 160)**

Au début il fallait combattre la forêt de cristal, la fuir, ainsi quand il y retrouve son guide cristallisé, il essaie de le sauver comme il explique plus tard à son ami :

**I found him in the center of the forest, completely crystallized. [...] I thought the only way of saving him was to immerse him in the river — but I had to tear him loose. Some of the crystals came off [...] I found him later, I'd torn half his face and chest away [...] The point is — he wanted to go back, he wanted to go back into the forest and be crystallized again. (p. 144)**

Mais la violence de ses réactions se modifieront. La deuxième partie du roman, «The Illuminated Man», décrit la transformation de son attitude envers la forêt et commence par des signes annonciateurs du roman initiatique :

**The beauty of the spectacle had turned the keys of memory, and a thousand images of childhood, forgotten for nearly forty years, filled his mind, recalling**



**the paradisal world when everything seemed illuminated by that prismatic light described so exactly by Wordsworth in his recollections of childhood. (p. 77)**

**Although out of breath and very nearly exhausted, he had some curious premonition of hope and longing, as if he were some fugitive Adam chancing upon a forgotten gateway to the forbidden paradise. (p. 89)**

Mais il résiste à cette solution qui lui est même suggérée par d'autres: «Outside this forest everything seems polarized, does it not, divided into black and white? Wait until you reach the trees, Doctor — there, perhaps, these things will be reconciled for you» (p. 79). Son indécision et sa confusion se dissolvent finalement quand il réalise qu'il faudrait retourner dans la «forêt fantasmagorique»:

**There the transfiguration of all living and inanimate forms occurs before our eyes, the gift of immortality a direct consequence of the surrender by each of us of our own physical and temporal identities. However apostate we may be in this world, there perforce we become apostles of the prismatic sun. (pp. 202-3)**

Le roman semble proposer au lecteur deux grilles pour lire cette quête, l'une psychologique, l'autre philosophique. On a parfois remarqué la ressemblance de la quête du héros ballardien au processus d'individuation de Jung. Dans ce roman, la réconciliation de la fin pourrait être vue comme une transposition symbolique de la recherche de l'être divisé pour une totalité d'être; et les paires opposées de personnages (Louise/Suzanne; Thorensen/Ventress) correspondent aux aspects opposés de «l'anima» et de «l'ombre» jungiens — surtout quand on pense à l'importance que donnait Jung au cristal comme symbole universel de l'unification de l'individu fragmenté. De même, la polarisation pourrait être vue comme une représentation du dualisme occidental qui, par ses catégories de pensée et par ses bases épistémologiques est responsable, selon certains, de la séparation du moi et de l'autre, de l'être et le monde:

**It is, perhaps, our unique achievement as lords of this creation to have brought about the separation of time and space. We alone have given to each a separate value, a distinct measure of their own which now define and bind us like the length and breadth of a coffin. (p. 94)**

Ce dépassement du dualisme dans une réconciliation totale de l'espace et du temps, de l'être et du monde extérieur, ressemble à certaines religions orientales — le Bouddhisme, par exemple — mais les interprétations religieuses de ce roman vont du « mysticisme » (the « sacrifice of individual to group identity ») à un roman chrétien et platonique<sup>5</sup>.

Sous ces différentes lectures se dissimulent des niveaux de lectures plus profondes qui comprennent et résument les premières. D'abord, il y a une signification *esthétique*. Le processus de cristallisation « transfigure et illumine », mais c'est une transfiguration poétique car les objets et les êtres sont transformés en œuvres d'art, hors du temps, figés, immobilisés, d'une beauté qui informe l'écriture du roman :

**The crystalline trees hanging like icons in those luminous caverns, the jeweled casements of the leaves overhead, fused into a lattice of prisms, through which the sun shone in a thousand rainbows, the birds and crocodiles frozen into grotesque positions like heraldic beasts carved from jade and quartz. (p. 93)**

**The four twisted blades [of the helicopter], veined and frosted like the wings of a giant dragonfly, had already been overgrown by the trellises of crystals hanging downwards from the nearby trees. The fuselage of the craft, partly buried in the ground, had blossomed into an enormous translucent jewel, in whose solid depths, like emblematic knights mounted in the hall of a medieval ring stone, the two pilots sat frozen at their controls. Their silver helmets gave off an endless fountain of light. (p. 111)**

**He pointed up to the dome-shaped lattice of crystal beams that reached from the rim of the forest like the buttresses of an immense cupola of diamond and glass. Embedded at various points were the almost motionless forms of birds with outstretched wings, golden orioles and scarlet macaws, shedding brilliant pools of light. The bands of color moved through the forest, the reflections of the melting plumage enveloping them in endless concentric patterns. The overlapping arcs hung in the air like the votive windows of a city of cathedrals. Everywhere around them Sanders could see countless smaller**

<sup>5</sup> La citation est de Y. Borel, « Notes on Science Fiction and the Symbolist Tradition », *Riverside Quarterly*, n° 12, mars, 1969. Pour une interprétation « chrétienne », Perry and Wilkie, *op. cit.*, « His final journey into the forest becomes [...] an affirmative, even an optimistic act. [...] Sanders has no choice but to re-enter the forest; for the crystals are salvation and to remain outside is to prefer sin and evil. » (p. 276)

**birds, butterflies and insects, joining their cruciform haloes to the coronation of the forest. (pp. 193-4)**

Mais cette réponse esthétique est celle d'un refuge devant une réalité devenue intolérable ; comme les lectures symboliques du roman, c'est un refus du monde. Car cette polarisation existe en dehors du roman et le roman contient, par sa présentation du problème, l'implication d'une solution *idéaliste*, une solution que nous devons voir comme une arme idéologique dans le sens que les intérêts de la classe dominante sont servis par une littérature qui prétend que les problèmes du monde contemporain dépendent de la sphère personnelle et non pas, par exemple, des structures de la société. Ainsi, par ces différentes lectures, le roman occulte et désarme dans un geste réactionnaire les vrais problèmes aussi bien que leurs solutions. Cette polarisation est celle des antagonismes contemporains, de la lutte des classes qui est devenue, sous l'impérialisme, l'affrontement des pays colonisateurs et des colonies exploitées. En fait, les événements du *Crystal World* se passent dans une colonie française en Afrique où il est question de l'exploitation minière et du racisme. Mais tout cela est montré sans être vu, pour ainsi dire, car les personnages passent à côté : les vrais problèmes, nous dit le roman, sont d'ordre psychique ou métaphysique (et de toute façon, ils sont à une échelle bien plus vaste que les difficultés passagères des êtres humains, car l'univers entier est en train de se cristalliser). À part le racisme et le colonialisme, d'autres aspects de la crise contemporaine sont présentés et ensuite rejetés comme de faux problèmes : les rapports interpersonnels, aussi bien que la faim et la maladie, n'existent plus dans la forêt efflorescente, comme explique Sanders à la fin du roman, quand on lui demande de venir travailler à l'hôpital :

**The whole profession of medecine may have been superseded. — I don't think the simple distinction between life and death has much meaning now. Rather than try to cure those patients you should put them into a launch and send them upriver [into the forest]. (p. 208)**

Le seul élément science-fictionnel du *Crystal World* est le phénomène de la cristallisation qui permet l'évocation métaphorique de la quête du héros. Le paysage étrange — l'élément caractéristique de la science-fiction — n'est pas là pour

provoquer la sensation d'émerveillement d'une science-fiction exotique, mais plutôt pour refléter un état d'esprit, un « paysage intérieur ». C'est une écriture introspective qui transfigure les images du cataclysme et les éléments d'un monde polarisé en un portrait sublime, resplendissant, mais figé et stérile qui préfigure, non pas la fin du monde, mais la fin du capitalisme<sup>6</sup>. Malgré tout, ce geste négatif et réactionnaire pourrait être vu en termes positifs, où la nostalgie d'un pays entrevu dans un rêve de jeunesse et d'un monde antérieur à l'aliénation et à la repression du capitalisme des monopoles, offrirait au lecteur l'espoir d'un avenir non-aliéné<sup>7</sup>.

En élargissant les paramètres du genre et en allant de la science-fiction à la « speculative fiction », Ballard semble avoir dépassé celle-là. Mais son influence continue à se faire sentir. Il a frayé un chemin qui a fondamentalement changé la science-fiction ; sans lui, de jeunes écrivains n'auraient pas eu accès aux éditeurs et à un public qui n'ont jamais très bien apprécié Ballard, mais qui semblent plus prêts, à cause de lui, à accepter le pessimisme, l'humour noir et les tentatives d'une écriture spéculative.

## 2 -

**The raising of man to infinity could succeed only because the ancient divine myths had been transformed into the new myth of humanity.**

**Ernst Fischer, *Art against Ideology*.**

<sup>6</sup> Cf. Bruce Franklin, « Chic Bleak in Fantasy Fiction », *Saturday Review*, July 15, 1972 ; et Roland Barthes, « À l'avant-garde de quel théâtre », *Essais critiques*, Paris, 1964.

<sup>7</sup> Pour une révision contemporaine de la critique marxienne de « l'impulsion utopique », voir G. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton 1971, pp. 110-116, aussi bien que l'introduction du même auteur à H. Avron, *Marxist Esthetics*, Ithaca, 1973. Cette nostalgie est très évidente dans le courant anti-scientiste de la science-fiction des années cinquante, surtout dans l'œuvre de Bradbury. Dans *Fahrenheit 451*, par exemple, Bradbury opère une transformation stylistique d'une réalité déplaisante analogue à la transformation physique de la forêt africaine chez Ballard : « The police helicopters were rising so far away that it seemed someone had blown the grey head off a dry dandelion flower. Two dozen of them flurried, wavering, indecisive, three miles off, like butterflies puzzled by autumn. » (p. 111)

**Where the myth claims to explain once and for all the essence of phenomena, science fiction posits them first as problems and then explores where they will lead.**

**Darko Suvin, « On the poetics of the Science Fiction Genre ».**

À l'opposé de Ballard, Delany reprend avec enthousiasme les matériaux de la science-fiction traditionnelle<sup>8</sup>, et ses récits d'aventures pleins de détails science-fictionnels sont loin du pessimisme esthétique de Ballard. Dans *The Einstein Intersection*, l'auteur se préoccupe des nouveaux modes de penser l'avenir et de préparer l'homme, en le changeant, pour cet avenir. C'est le portrait d'une terre abandonnée par l'humanité, habitée maintenant par des êtres qui ont assumé « la forme, les mémoires et les mythes » des hommes : « a bunch of psychic manifestations, multi-sexed and incorporeal... all trying to put on the limited mask of humanity » (XII, 148). Cette substitution souligne le thème du « nouvel homme », et la lutte de ces êtres pour survivre dans les âmes et corps humains est une allégorie du choix que confronte l'humanité aujourd'hui : c'est le choix entre le changement ou l'entropie, entre le mouvement et la vie ou l'immobilité et la mort. Et c'est par l'étude des mythes que l'auteur cherche à voir comment le paradigme d'une époque, la vision du monde d'une culture, bref sa « mythologie », pourra se transformer et se transcender quand il n'est plus adéquat à l'avenir d'une humanité en marche. Delany ne se sert pas des mythes non plus pour évoquer une éternelle condition humaine, mais pour mettre en question certaines structures de notre comportement et pour chercher comment les changer : « I'm not asking you what myths you have », dit l'un des personnages, « nor even where they came from, but why we have them, what we use them for ? » (XI, 126). Et plus loin ce même personnage (Spider) répond aux objections du héros qui croit que les mythes anciens prédéterminent ce qui va se passer :

**« Lobey, everything changes. The labyrinth today does not follow the same path it did at Knossos fifty thousand years ago. You may be Orpheus ; you may**

<sup>8</sup> Delany a aussi écrit une trilogie : *The Fall of the Towers* (édition révisée, 1966), *Babel 17* (1966) et *Nova* (1968). Tous, sauf *The Einstein Intersection*, sont parus en édition française. Pour les citations, les chiffres romains indiquent le chapitre, car la pagination diffère dans l'édition Ace (New York, 1967).

**be someone else, who dares death and succeeds. Green-eye may go to the tree this evening, hang there, rot, and never come down. The world is not the same [...] There's just as much suspense as there was when the first singer woke from his song to discover the worth of the concomitant sacrifice [...] One wonders if Theseus built the maze as he wandered through it.**

**« I don't think so », I said defensive and dry. « The stories give you a law to follow — »**

**« —that you can either break or obey».**

**« They set you a goal — »**

**« —and you can either fail the goal, succeed, or surpass it ».**

**« Why ? » I demanded. « Why can't you just ignore the old stories ? I'll go on, plumb the sea, find the Kid without your help. I can ignore those tales ! »**

**« You're living in the real world now [...]. It's come from something. It's going to something. Myths always lie in the most difficult places to ignore. They confound all family love and hate. You shy at them on entering or exiting any endeavor ». (XI, 131-2).**

Le mythe est un méta-langage qui nie ou minimise notre expérience existentielle des oppositions de la réalité. Si les expériences dont parlent le roman sont personnelles (c'est-à-dire particulières à l'auteur, comme on peut le voir par les extraits de son journal dont il se sert parfois comme épigraphes), elles sont en même temps pertinentes à l'échelle de l'expérience humaine. Il y a trois ensembles de mythes dans le roman : des mythes grecs (ou pré-chrétiens), le mythe chrétien et des mythes contemporains, c'est-à-dire les personnalités du XX<sup>e</sup> siècle que nous avons déjà transformées en mythes, tels Jean Harlow et Billy the Kid. Les mythes les plus importants sont ceux d'Orphée et de Thésée, tous les deux incarnés par le héros Lobey. Le jeune héros-narrateur part en quête pour venger la mort de Friza, la femme qu'il aime, tuée d'une façon mystérieuse à cause de sa « différence ». Ce voyage d'Orphée au royaume des morts pour retrouver sa bien-aimée devient en outre la quête de Thésée dans le dédale de Minos. Avant de partir, Lobey tue un taureau géant dans un dédale souterrain où il rencontre aussi une calculatrice abandonnée par les hommes : PHAEDRA (Psychic Harmony Entanglements and Deranged Response Association). Ce labyrinthe représente une quête : la recherche d'un sens à la vie. Il pose la question du rôle du mythe dans la découverte de ce sens, et de la

nécessité pour l'homme de dépasser les mythes anciens. Comme PHAEDRA lui dit (tout en observant qu'elle ne saurait pas lui montrer comment sortir du labyrinthe): «you have to exhaust the old mazes before you can move into the new ones» (III, 39). Lobey quitte alors son village et rencontre un troupeau de dragons que l'on conduit vers les abattoirs de la ville. Il s'engage comme gardien et pendant le parcours rencontre Spider (qui connaît Kid Death), Green-eye (la figure du Christ), et Kid Death lui-même (Billy the Kid), qui a tué Friza et qui est l'incarnation de la mort. Après, en ville, il rencontre aussi Dove, l'incarnation de Jean Harlow, qui, par un talent particulier, peut devenir la personne aimée. Ainsi Lobey revoit Friza, la tient dans ses bras, mais à une condition. Orphée était censé ne pas regarder Eurydice avant d'être sorti de l'enfer; ici Friza lui est rendue à condition qu'il ne regarde pas Green-eye en train de mourir, et à condition qu'il ne comprenne pas que Friza n'est qu'une illusion créée par le talent de Dove. Mais Lobey choisit de ne pas accepter ces conditions: «You can find another illusion down here», lui dit PHAEDRA. «She'll follow you all the way to the door, but when you turn around to make sure she's there, you'll see through it all again, and you'll leave alone» (XII, 148). Ainsi l'acte irréfléchi d'Orphée devient ici un choix conscient, la recognition que la quête a changé le quêteur et que le but qu'il s'était fixé au début s'est lentement transformé en quelque chose d'autre: il n'est plus le même Lobey car déjà, avant d'avoir revu Friza il s'était rendu compte de ce changement: «if I reach Friza, I don't know what I'll have, even if I get her» (X, 134). À la fin du roman, quand il l'a perdue de nouveau, il apprend qu'il y a un autre moyen de la retrouver, mais il remet à plus tard cette possibilité.

À un premier niveau alors le mythe originel d'Orphée (et de Thésée) a été surpassé. Qui plus est, ce mythe a été transformé d'une autre façon car, selon la légende, Orphée meurt plus tard aux mains des Bacchantes: sa musique le protégeait contre leurs projectiles, jusqu'à ce que l'une d'entre elles pousse des cris qui couvrent le son de sa musique. Nous ne voyons pas la mort de Lobey, mais à la fin du roman c'est sa musique qui neutralise d'une façon analogue les défenses psychiques de Kid Death, permettant à Spider de le tuer. De même, le mythe chrétien est transformé et dépassé. Il y a bien des éléments de la vie du Christ dans le roman associée à Green-eye (à

commencer par sa naissance parthénogénique), et quand il dit à Lobey, «there is no death, only love» (VII, 88), celui-ci commence une réfutation inconsciente du mythe : «there is no death», il pense un peu plus tard, «only music» (VII, 95)<sup>9</sup>. Pendant la confrontation de Lobey avec Kid Death, celui-là meurt et revient à la vie, et nous avons l'impression, aussi bien que Lobey lui-même, que c'était Green-eye qui l'avait rendu à la vie. Cependant à la fin du roman Spider lui apprend qu'il s'était ressuscité tout seul. La mort de Green-eye, que Lobey tue dans un sursaut de désespoir parce qu'il ne répondait pas aux appels de Lobey de lui restituer Friza, semble avoir dérouté la plupart des lecteurs car, du point de vue des événements ou de la «psychologie» des personnages, c'est un acte immotivé qui laisse le roman sans conclusion. Néanmoins, au niveau mythique, ce geste meurtrier semble clair : «we have to exhaust the past before we can finish with the present. We have to live out the human if we are to move on to our own future» (VII, 86). Dans le rôle d'Orphée, Lobey refuse et remet indéfiniment les retrouvailles avec Friza ; dans le rôle de Thésée (où il n'y a pas d'Ariane et il ne sortira pas du labyrinthe), il refait lui-même le dédale tandis qu'il s'y promène. Et dans le rôle du suppliant devant la divinité, il trahit (par inadvertance) et ensuite tue Dieu, pour découvrir à la fin qu'il s'était ressuscité tout seul. Et finalement, par les mythes contemporains, le roman opère aussi l'exorcisme des mythes personnels de l'auteur :

— Jean Harlow :

**«Jean Harlow? Christ, Orpheus, Billy the kid, those three I can understand. But what's a young spade writer like you doing all caught**

<sup>9</sup> Cette reformulation qui donne la priorité à l'art sur l'amour nous rappelle Swann et Marcel dans *À la recherche du temps perdu* où le premier manque à sa vocation d'artiste, tandis que la «mort» d'Albertine permet à Marcel de découvrir enfin sa vraie vocation. Dans le cas de Lobey, sa musique au début n'était que la musique des autres : il ne jouait pas ce qu'il «entendait» sans le savoir dans les esprits des autres (c'était là sa «différence») ou apprenait (et bien plus rarement) des disques. Mais à la mort de Friza, il comprend d'où vient sa musique, et veut devenir indépendant, à jouer sa propre musique. Et il reconnaît que le chant funèbre qu'il avait joué pour la mort de Friza était justement le sien, à lui, Lobey. Cf. S. Scobie, «Mythology in Samuel Delany's *The Einstein Intersection*», *Riverside Quarterly*, n° 17, July, 1971.



**up with the Great White Bitch? Of course I guess it's pretty obvious».**  
**Gregory Corso. In conversation [with the author], (L'épigraphe au**  
**chapitre IX, p. 107);**

- Billy the Kid, qui représente la mort qui hante l'artiste jeune, comme Delany explique dans une autre épigraphe tirée de son journal :

**When I finished [my last novel] saying to myself, you are twenty-one years old, going on twenty-two: you are too old to get by as a child prodigy: your accomplishments are more important than that age at which they were done; still the images of youth plague me, Chatterton, Greenburg, Radiguet. By the end of TEI I hope to have excised them. Billy the Kid is the last to go. (X, 118)**

Le roman prend sa signification du dépassement du mythe chrétien en ce qu'il comporte un refus de la divinité, une signification qui est implicite dans l'explication que Spider donne à Lobey des rapports entre Kid Death, Green-eye et lui : « Kid Death can control, but he cannot create, which is why he needs Green-eye. He can control, but he cannot order. And that is why he needs you » (XI, 133). Ordonner, donner une structure au chaos, établir des rapports entre des éléments épars, c'est à la fois une définition de la musique et du mythe, car comme la musique, le mythe donne une structure de base, un point de départ qui est plus fondamental que le pouvoir de contrôler de Kid Death ou le pouvoir de créer de Green-eye. L'homme, nous dit le roman, ne peut pas créer, mais il est plus fort que la mort par son pouvoir d'apporter et d'imposer un ordre sur le chaos et de donner ainsi un sens à l'existence.



L'homme — sa nature, ses espérances, son avenir — est, bien sûr, un des thèmes majeurs de la science-fiction, et vis-à-vis de cette longue tradition thématique, *The Einstein Intersection* est important parce qu'il nous propose le nouvel homme et nous suggère la façon dont ce nouvel homme se développera. Dans la science-fiction traditionnelle, il y a un courant anti-évolutionniste qui considère l'homme *sub specie æternitatis*, un courant qui, par paresse ou par principe, projette un homme immuable dans l'avenir. L'on pourrait inclure dans cette catégorie d'immutabilité les retours et répétitions cycliques de

l'histoire humaine (dont le chef-d'œuvre est *Canticle for Leibowitz* de W. Miller) aussi bien que les expressions plus véhémentes d'un refus de la possibilité d'un changement, de C. S. Lewis à la plupart des romans anti-utopiques, qui reflètent l'anxiété bourgeoise devant la possibilité d'un avenir socialiste par des images cauchemaresques du contrôle total de l'être humain<sup>10</sup>. L'homme, selon ces écrivains, ne changera pas ; ou, s'il change, ce sera le résultat des forces extérieures ou des expériences « contre nature ». On oublie aujourd'hui le sous-titre du roman de Mary Shelley — *Frankenstein or the Modern Prometheus* — pour grouper sous la rubrique « Frankenstein » les résultats nécessairement monstrueux de toute altération du modèle donné par dieu et l'orgueil blasphémateur de ceux qui voudraient se faire dieu. Ce thème est le refus de l'amélioration de l'homme et, implicitement, de l'homme qui prend en charge son propre destin (voir James Blish, *Case of Conscience*). Et même, dans les quelques romans qui montreront une transformation de l'homme à l'avenir, c'est le plus souvent le résultat des forces externes, voire mystiques, sur lesquelles l'homme n'a pas de contrôle (voir *Childhood's End*)<sup>11</sup>.

Il y a cependant des exemples où l'homme change, le plus souvent par l'acquisition des facultés télépathiques (voir *Slan*, 1940 ; *Beyond This Horizon*, 1948 ; *More than Human*, 1953). Ce changement marque, plutôt, la conviction que les problèmes des hommes sont des problèmes de communication qui disparaîtraient dès que l'on pourrait « lire » ou « entendre »

<sup>10</sup> La science fiction occidentale semble en grande partie très anti-utopique, des « scientific romances » du jeune Wells (*War of the Worlds*, *The Time Machine*, *First Men in the Moon*, etc. — plus tard Wells devient optimiste, mais ce sont des utopies telles que *Men like Gods* et *A Modern Utopia* plutôt que de la science-fiction, des écrits d'ailleurs qui ne sont plus lus aujourd'hui parce que les lecteurs bourgeois ne croient pas à l'utopie) à *Brave New World* et 1984. Cf. l'étude très intéressante de Mark Hillegas, *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*, New York, 1967. Pour une étude de cette tendance de la science-fiction comme un mélange de peur et d'anticipation devant un possible avenir socialiste, cf. Fred Jameson, « Marxism and Science Fiction » à paraître dans les actes d'un colloque sur « The Imaginary City ».

<sup>11</sup> Et, bien sûr, « 2001 ». Mais notez bien que dans *Childhood's End* l'utopie est très explicitement rejetée par la longue élaboration et subséquente destruction du « New Athens ».

directement les pensées des autres, sans l'intermédiaire déformateur du langage<sup>12</sup>. Il n'y a pas beaucoup d'exemples de véritables hommes nouveaux, du moins à ma connaissance, sauf les admirables fictions visionnaires du socialiste anglais, Olaf Stapledon<sup>13</sup>.

Dans le contexte de cette tradition, les qualités du nouvel homme décrit par Delany se résument en ce que les personnages appellent « la différence » :

**It isn't telepathy; it's not telekinesis — though both are chance phenomena that increase as difference increases [...] We have taken over their abandoned world, and something new is happening to the fragments, something we**

<sup>12</sup> *More than Human* fait exception en quelque sorte, du moins selon G. Klein dans une très intéressante application des méthodes goldmaniennes à la science-fiction : « la littérature de science-fiction correspond à la société des monopoles et son évolution répond à celle de cette société. Dès ses débuts, la science-fiction prédit la dissolution de l'individu condamné à devenir "l'homme invisible", celui qui voit, qui détient encore une conscience, mais qui meurt finalement de n'être pas reconnu, de ne pouvoir agir. Dans cette littérature, comme dans la société, l'individu se dissout et la place des objets devient déterminante. Bien avant le Nouveau Roman, la science-fiction accorde aux objets, le robot, la machine à voyager dans le temps, l'astronef, etc., une situation privilégiée. Elle en fait, au même titre que les personnages humains et peut-être avant eux, les héros de ses histoires. Qui plus est, elle donne aisément aux individus, sans se présenter pour autant comme obligatoirement pessimiste, un statut d'objets. Ses héros se trouvent volontiers intégrés à de vastes structures, à une Histoire qui les dépasse mais qui ne les écrase pas dès qu'ils ont conscience de leur véritable statut (*Fondation*, etc., d'Isaac Asimov). Mais elle annonce déjà par là, au-delà de la dissolution de l'individu, la naissance de nouvelles valeurs transindividuelles. Ainsi, dans *les Plus qu'Humains* de Théodore Strugeon, où un Gestalt, autrement dit un être collectif, se révèle être le véritable avenir de l'homme contre le surhumain, isolé, héritier de la tradition libérale. « Entre le fantastique et la science-fiction, Lovecraft », dans le volume *Lovecraft*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1969.

En ce qui concerne ce concept de la communication par la pensée « pure », il semble ignorer tout ce que nous savons aujourd'hui sur les rapports pensée-langage. Cf. plus loin, la note 26.

<sup>13</sup> Les deux romans les plus importants de Stapledon sont *Last and First Men* (1930) et *Starmaker* (1937) qui marquent le sommet de la science-fiction occidentale. On pourrait aussi mentionner ici *City* de C. Simak (1952) où l'espoir d'un nouvel homme est tempéré par la croyance en la nature « tombée » de l'homme. Ainsi les hommes réussissent à transmettre les valeurs idéales aux chiens pacifiques et télépathes qui leur survivront.

can't define with mankind's leftover to the fragments, something we can't define with mankind's leftover vocabulary. You must take it's importance exactly as that: it is indefinable; you are involved in it; it is wonderful, fearful, deep, ineffable to your explanations, opaque to your efforts to see through it (XI, 127).

Qui plus est, ce changement est voulu dans *The Einstein Intersection*. Les êtres qui sont venus assumer les formes humaines savent qu'ils ne peuvent pas rester humains et ils sont conscients d'un changement à faire, qui fait peur et qui fascine, et que certains, comme Kid Death, voudraient empêcher d'arriver, et que d'autres, dont Spider et les vieux du village qui ont envoyé Lobey pour trouver et tuer Kid Death, voudraient aider et accélérer. La radiation a causé chez eux des mutations souvent horribles, qu'ils acceptent toutefois comme une nécessité car ils se sont parfois servis de la radiation pour provoquer les mutations qui mèneront à la « différence » ; de même les « cérémonies » (les orgies), et Dove en particulier, existent pour promouvoir le mixage continu des traits génétiques<sup>14</sup>.

Denaly évite le thème du contrôle génétique absolu (voir *Brave New World*), qui (de toute façon) ne pourrait pas produire un nouvel homme puisque ce type de sélection implique un modèle, un résultat très spécifique, connu d'avance que l'on voudrait atteindre par cette sélection. Dans *The Einstein Intersection* personne ne sait ce que sera l'avenir, mais il y a une conviction pleine d'espoir que « ce sera [...] différent ».

<sup>14</sup> Comparer aussi R. Heinlein, *Beyond This Horizon* qui décrit une sélection volontaire des traits génétiques dans une société de « l'avenir proche » où règne déjà l'ennui. Et Hillegas, *op. cit.*, p. 120, nous rappelle que ce thème de l'utopie ennuyeuse, dans le cas de Huxley du moins, « results from the fact it was written by a cynical, bored young man who felt the contempt of his class for the machine. He was against utopia not only because it would mechanize human life, but because it would give abundance and leisure to everyone, making these no longer the special privilege of people like himself. » Finalement, il faudrait aussi mentionner *The Chrysalids* de l'Anglais John Wyndham qui ressemble au roman de Delany : là il est aussi question d'une société qui se défend contre les mutations (à la suite d'une guerre nucléaire) et refuse ainsi la possibilité du nouvel homme. Et les nouveaux hommes existent — des télépathes — et ils sont tout à fait indifférents, hostiles même à la survivance des « vieux » hommes.

## 3 -

**Contester le système rhétorique, ou les formes narratives, c'est déjà mettre en cause l'idéologie bourgeoise, la conception bourgeoise du monde (comme hiérarchie accumulative, racontable, "pleine de sens").**

Philippe Sollers, *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, p. 386.

Dans le cas de Dick il faudrait aborder une question que j'ai évitée jusqu'ici : celle des critères selon lesquels un texte mérite la peine d'être étudié. Car Dick ne jouit pas de la considération critique et académique qui est accordée à la science-fiction de Ballard et Delany. Le premier critère dont on se sert pour justifier l'étude de la science-fiction est celui du contenu philosophique selon lequel une certaine science-fiction est comprise dans la tradition de la littérature utopique. Le second critère porte sur les qualités esthétiques et formelles ; l'attention est donnée au style, aux marques d'une aspiration vers le statut de « high art », et aux aspects métaphoriques et symboliques de l'œuvre. Darko Suvin, l'un des plus intéressants critiques du genre, définit la science-fiction comme « la littérature d'étrangement cognitif », une littérature qui :

**exige de l'auteur et du lecteur, de l'enseignant et du critique, non seulement une connaissance (*scientia*) spécialisée, quantifiante, positiviste, mais une imagination sociale dont la sagesse (*sapientia*) garantit la maturité critique et créatrice.<sup>15</sup>**

Suvin voit deux « modèles » de la science-fiction : le « modèle extrapolatif, orienté vers la création de modèles sociologiques (c'est-à-dire utopiques ou anti-utopiques) » (p. 110) ; et le « modèle analogique », une sorte de « conte philosophique » ou de « parabole moderne » qui :

**combinent des visions nouvelles du monde et leur application — généralement satirique et grotesque — aux défauts de notre monde quotidien [...]. La cognition acquise peut ne pas être immédiatement applicable, elle**

<sup>15</sup> Darko Suvin, « la Science-fiction et la Jungle des genres : un voyage extraordinaire », *Littérature X*, mai 1973, p. 113. Cf. du même auteur, « On the Poetics of The Science Fiction Genre », *College English XXXIV*, n° 3, déc. 1970.

**peut simplement permettre à l'esprit de recevoir de nouvelles ondes, mais elle contribue finalement à la compréhension des choses les plus terre-à-terre (p. 112).**

Le mérite de Suvin se trouve dans l'accent qu'il met sur la science-fiction comme critique et cognition du monde, en opposition avec une critique académique qui récupère la science-fiction en lui enlevant tout ce qu'elle a de spécifique et de subversif. Les critères de la « Great Literature » existent pour des raisons historiques précises : pour maintenir un *statu quo* dans la littérature et dans la Société que cette littérature (et l'université) a pour fonction de soutenir.

Au fait les fictions de Dick semblent mal écrites : un style négligé, des personnages mal décrits aux noms souvent ridicules, un manque de sérieux et une abondance de détails science-fictionnels superflus lui ont valu le dédain des universitaires et l'inattention des partisans de la « New Wave » qui le classaient avec des écrivains exploités du genre. En même temps les traditionalistes — le courant « extrapolatif » — ont été rebuté par ses descriptions chaotiques d'un avenir proche et par son manque d'égards envers les principes de rationalisme et de vraisemblance futurologique<sup>16</sup>. Malgré ces défauts apparents, Dick est l'écrivain le plus imaginaire de la science-fiction (Lem parle d'une fantastique au second degré), le plus consistant dans ses préoccupations artistiques et le plus intéressant par le choix des problèmes auxquels il fait face. Qui plus est, les fictions de Dick comprennent une remise en question formelle des présupposés du roman bourgeois traditionnel.

<sup>16</sup> *Ubik* (1969), New York, Dell, 1970 (trad. fr. 1970). Cf. S. Lem. « Philip K. Dick, czyli fantomatyka mimo woli » dans son *Fantastyka i Futurologia*, Krakow, 1973, I, pp. 174-192. Une version modifiée de cette appréciation de Dick est parue dans un « fanzine » australien : *Science Fiction Commentary*, n° 35-36-37, septembre 1973 : « Science Fiction : a Hopeless Case with Exceptions », où la seule exception, selon Lem, est Dick. Mais Lem reconnaît les défauts que je viens de mentionner : « The surfaces of his books seem quite coarse and raw to me, connected with the omnipresence of trash [...] Dick cannot tame trash ; rather he lets loose a pandemonium and lets it calm down on its way. His metaphysics often slip in the direction of cheap circus tricks. His prose is threatened by uncontrolled outgrowths, especially when it boils over into long series of fantastic freaks, and therefore loses all its function of message ». (pp. 22-23)

*Ubik* commence comme le récit d'une rivalité commerciale en l'an 1992: «Runciter Associates» est un «organisme de protection» qui fournit des agents («inertials») pour neutraliser les espions psychiques de «Hollis Talents». La compétition parfois violente entre les deux organismes semble approcher un moment critique car Glen Runciter a perdu contact avec la plupart des agents de Hollis dont il contrôlait les déplacements par mesure de sécurité. En même temps son associé Joe Chip vient d'embaucher une jeune femme, Pat, qui possède un talent psychique unique et inconnu (la capacité de changer de présent), et qui représente, selon Chip, un danger pour la firme. Ces deux événements apparemment sans rapport deviennent significatifs au moment où on demande à Runciter d'envoyer un «groupe de neutralisation» dans une installation secrète sur la lune. Runciter est tué dans une embuscade tandis que Chip et les autres réussissent à s'échapper en rapportant le défunt au «Beloved Brethren Moratorium» où il sera maintenu dans un «état de semi-vie». Dans cet état l'être n'est pas tout à fait mort et on peut «réveiller» et communiquer avec le «semi-vivant» aussi longtemps que dure sa réserve de vitalité mentale — une réserve qui diminue chaque fois que le cerveau est réveillé. Néanmoins les efforts de Chip et les autres pour sauvegarder Runciter Associates sont sapés par des éléments nouveaux qui détournent leur attention et changent fondamentalement la direction du roman. Depuis la mort de Runciter, Chip et les autres sont devenus conscients d'une détérioration temporelle qui les atteint et qu'ils ne peuvent pas comprendre. Au début, cette détérioration agit sur la réalité qui les entoure: leurs cigarettes, au moment où ils ouvrent le paquet, vieillissent et tombent en poussière, par exemple, et leur argent et l'annuaire téléphonique sont périmés. Cette détérioration temporelle est liée à une deuxième série de faits inexplicables: ils trouvent des portraits de Runciter sur leurs billets de banque, son profil sur leur argent, il leur parle à la télévision et leur envoie des messages écrits. Tandis que les «neutraliseurs» avec Chip disparaissent un par un, les messages provenant de Runciter deviennent plus insistants et plus clairs: la réalité de Chip et les autres n'est qu'une illusion. Ils ont été tués dans l'ambuscade et sont maintenant en état de semi-vie au Beloved Brethren Moratorium où Runciter, qui n'a pas été tué, essaie de communiquer avec eux!

Ce renversement, où une réalité vécue se dévoile soudain comme une illusion collective, est une des constances thématiques de l'œuvre de Dick<sup>17</sup>. Mais avec cette découverte le mystère n'est pas pour autant résolu, car ni les personnages, ni le lecteur ne savent encore ce qu'est cette force de destruction. Ils croient d'abord que c'est Pat qui, en accord avec Hollis (pour qui elle travaille), les maintient par ses capacités psychiques dans une illusion collective pour pouvoir les tuer un par un. Mais quand Runciter entre enfin en contact avec Chip, il affirme que Chip et les autres, y compris Pat, sont bien morts, entretenus en état de semi-vie, tandis que lui, Runciter, est encore vivant. Et quelques pages plus loin nous apprenons que cette réalité illusoire est la construction mentale d'un garçon, Jory, qui soutient sa propre vitalité en semi-vie en « mangeant » la vitalité des autres. Et Joe Chip est alors recruté, car tous ses compagnons sont maintenant tout à fait morts, par la jeune femme de Runciter, elle-même depuis longtemps en état de semi-vie, pour continuer la lutte contre Jory.

Pourtant cette explication, c'est-à-dire la compréhension dont jouissent les lecteurs, est encore modifiée quand Chip fait entrer dans cette illusion, tout à fait par accident, une personne vivante, venue du futur pour lui apporter de « l'Ubik ». Et le roman ne se termine pas là. Au lieu de nous laisser avec la sensation d'avoir au moins pu distinguer entre le monde réel et le monde illusoire de cette fiction, distinction selon laquelle ce sera Chip et les autres qui sont en état de semi-vie, tandis que Runciter est dehors, encore vivant dans le monde réel, cette compréhension que nous, lecteurs, avons lentement déduite, nous est soudain refusée. Dans un dernier et très court chapitre Runciter sort du Moratorium et prend de la monnaie dans sa poche, pour découvrir qu'elle porte, aussi bien que ses billets, l'effigie de Joe Chip ! Et le roman se termine sur les mots : « Et ce n'était que le commencement ». (p. 208)

La tension du roman, qui était d'abord fournie par la convention narrative de « l'avenir proche » et par la lutte

<sup>17</sup> Depuis 1955, Dick a publié une trentaine de romans de science-fiction parmi lesquels il faudrait mentionner *Eye in the Sky* (1957), *The Man in the High Castle* (1962), *Dr. Bloodmoney* (1965), *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964), *Now Wait for Last Year* (1966), et *Maze of Death* (1970). Une dizaine de ses romans sont édités en France.



commerciale entre les deux organisations, est bientôt remplacée par une tension structurale provenant du mystère, des efforts de Chip pour déchiffrer l'énigme d'une réalité opaque et bizarre. Et cette structure d'une quête prend tout de suite une dimension ontologique et métaphysique; elle a lieu « au-delà » ou « derrière » la réalité, en semi-vie, entre la vie et la mort — une transposition fictionnelle du monde des spectres et revenants qui s'appuie sur et s'explique par la science et non pas par référence au surnaturel. L'état de semi-vie n'est pas proposé comme une possibilité « sérieuse » (c'est-à-dire le roman ne se présente pas comme une étude des problèmes moraux, éthiques ou scientifiques d'une telle possibilité), mais sert plutôt à introduire la dimension métaphysique. C'est une image de la tendance à toujours vouloir trouver une réalité transcendente, un réflexe qui semble être explicitement refusé à la fin du roman où la quête s'achève et Chip découvre quand il rencontre la femme de Runciter l'identité des forces bénéfiques et maléfiques: « You're the only one [...] Jory destroying us, you trying to help us. Behind you there's no one, just as there's no one behind Jory. I've reached the last entities involved ». (p. 198)

On pourrait s'arrêter au niveau thématique et parler du roman comme la transposition science-fictionnelle d'un engagement existentialiste, où la décision de Chip de prendre part à la lutte contre Jory et les forces de la détérioration serait analogue, par exemple, aux réactions des personnages « authentiques » de *la Peste*. Mais réduire ce roman à une réaffirmation des doutes camusiens et de la valeur d'un engagement dans la lutte contre la « peste », quelle que soit sa forme, serait une réduction trop simpliste, qui enlèverait beaucoup de ce qu'il y a de distinctif et d'important à ce roman.

Dans mon étude du *Crystal World*, j'ai essayé de montrer que les différentes lectures idéalistes du roman occultaient les vraies dimensions de la polarisation sociale. La réalité dans *Ubik* aussi semble cacher une autre réalité: ici la dimension métaphysique n'est pas introduite pour voiler l'importance de la réalité, mais pour déjouer nos façons traditionnelles de réagir devant le texte et pour dévoiler les présupposés métaphysiques du roman. Car le roman de science-fiction, quoiqu'il décrive une réalité fantastique et imaginaire, appartient néanmoins à la tradition bourgeoise du roman de la représentation,

« en se voulant une transparence ouverte sur un sens institué au préalable »<sup>18</sup>.

Ce concept de la représentation sous-entend un « signifié transcendantal » (Derrida) et les présupposés idéalistes et théologiques qui opèrent une mystification de la matérialité du texte analogue à celle du travail et des rapports de production, opérée par la notion de valeur, dans l'analyse classique de Marx :

**On donne les matériaux phoniques ou scripturaux pour de « simples signes », de simples signifiants (d'un sens extérieur, transcendant) ; on leur dénie leur caractère opératoire (de moyen de production) et leur caractère opéré (de Produit). On masque le fait que le sens n'est qu'un produit du travail des signes réels, le résultat de la fabrique du texte, tout comme on camouflait le caractère de la marchandise de l'argent (métal travaillé, n'ayant de valeur que par ce travail) pour en faire un signe arbitraire secondaire — « un simple signe ».**<sup>19</sup>

La contestation de ces formes joue un rôle démystificateur, et c'est dans ce sens que le roman de Dick, sans être toutefois une instance d'une « pratique signifiante », est néanmoins une contestation très explicite de ces présupposés idéologiques<sup>20</sup>. Car la fonction représentative est à la base de toute science-fiction, genre qui pose, par définition, une alternative fictionnelle à l'environnement empirique de l'écrivain ; c'est-à-dire un monde fictionnel cohérent et consistant, basé sur une explication scientifique et régi par des « lois » discernables par le

<sup>18</sup> Jean Ricardou, « Fonction critique », *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, p. 256.

<sup>19</sup> J.-J. Goux, « Marx et l'inscription du travail », *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, pp. 193-194. Cf. du même auteur, « Numismatiques », *Tel Quel*, n° 35, automne, 1968 et n° 36, hiver 1968 ; aussi bien que J. Derrida, *De La Grammatologie*, et J. Kristéva, *Recherches pour une sémanalyse*.

<sup>20</sup> Comme Ricardou souligne dans *le Nouveau roman* (1973), tout roman oscille entre « l'euphorie du récit, où domine la composante référentielle » et « la contestation du récit », p. 31. Pour un court récit analogue en quelque sorte à *Ubik*, voir l'analyse d'une nouvelle de Borgès que fait Ricardou dans « Réalités variables, variantes réelles », *Problèmes du nouveau roman*. On peut voir un exemple du « surgissement du textuel » dans *The Einstein Intersection* avec le nom du personnage Kid Death. Car son nom apparaît pour la première fois « produit » par un jeu de mots quand PHAEDRA suggère à Lobey comment retrouver sa femme morte : « Kid Death along for a while and may be you can get around him [...] » (p. 39).

lecteur. Mais une telle cohérence est absente des romans de Dick et « le sens où chacun voudrait se ressaisir » est contesté par les jeux de l'illusion, en particulier à la fin du roman où le lecteur ne peut pas savoir si c'est Chip ou Runciter, ou même les deux, qui est pris dans une réalité illusoire.

Le mot « ubik », par son emploi aussi bien que par ce qu'il désigne, réitère cette mise en question des présupposés du roman traditionnel. Malgré le titre, la substance « ubik » n'est pas très importante dans le récit des aventures de Chip ; il en est question pour la première fois tard dans le roman où, dans une de ses manifestations, Runciter parle à la télévision :

**One invisible puff-puff whisk of economically priced Ubik banishes compulsive obsessive fears that the entire world is turning into clotted milk, worn-out tape recorders and obsolete iron-cage elevators, plus other, further, as-yet-unglimpsed manifestations of decay. You see, world deterioration of this regressive type is a normal experience of many half-lifers, especially in the early stages when ties to the real reality are still very strong. A sort of lingering universe is retained as a residual charge, experienced as a pseudo-environment by highly unstable and unsupported by any ergic substance [...] by making use of the most advanced techniques of present-day science, the reversion of matter to earlier forms can be reversed, and at a price any conapt owner can afford. Ubik is sold by leading home-art stores [...] (p. 124)**

Et la quête de Chip pour comprendre sa réalité devient un effort continuellement frustré de se procurer de l'Ubik. Par sa fonction comme un « support de réalité » et par son nom, Ubik est une référence explicite à dieu : « ubik » du latin *ubique*, « partout », l'un des attributs du dieu chrétien ; une référence que l'auteur souligne par son épigraphe au dernier chapitre :

**I am Ubik. Before the universe was, I am. I made the suns. I made the worlds. I created the lives and the places they inhabit; I move them here, I put them there. They go as I say, they do as I tell them. I am the word and my name is never spoken, the name which no one knows. I am called Ubik but that is not my name. I am. I shall always be. (p. 207)**

Mais comme ce passage l'indique, cette référence est parodique et critique, et dans le texte du roman une explication « scientifique » d'Ubik devient une parodie des explications scientifiques de la science-fiction traditionnelle, tandis que sa

fonction d'ébrançer une pseudo-réalité, correspond à la fonction de la religion.

« Ubik » apparaît en tête de chacun des dix-sept chapitres sous forme de spots publicitaires. Comme titre il nous rappelle la discussion de la fin du roman comme un refus du réflexe transcendantal, et dans ce sens le titre désigne le vrai sujet, tout en refusant de représenter le contenu du roman<sup>21</sup>. Les épigraphes sont encore plus intéressantes. En apparence il n'y a pas de rapports entre le récit et les épigraphes, selon lesquelles Ubik est la meilleure bière, le meilleur shampooing, le meilleur cigare, etc. :

**Friends, this is clean-up time and we're discounting all our silent, electric Ubiks by this much money. Yes, we're throwing away the bluebook. And remember: every Ubik on our lot has been used only as directed. (I)**

**Instant Ubik has all the fresh flavour of just-brewed drip coffee. Your husband will say, Christ, Sally, I used to think your coffee was only so-so. But now, wow! Safe when taken as directed. (III)**

Ubik apparaît comme une panacée, semblable aux religions qui offrent des remèdes (à venir) à tous les maux terrestres. Et ce n'est pas par accident non plus que cette solution nous est présentée sous forme d'annonces publicitaires, geste formel qui dénonce le rôle idéologique de la littérature, qui est de

<sup>21</sup> « Un titre, sans doute, c'est ce que, paradoxalement, le texte offre de plus opposé à lui-même. Tout ce qui tisse sa complexité, les mille liens, le jeu des contradictions, une mobilité incessante, est simplifié, subsumé, figé en quelques mots d'une courte formule substitutive. Titrer c'est trahir : par dissimulation et simulation. Plus le titre est lu comme l'analogie du contenu d'un roman et plus l'occultation des complexités textuelles risque d'être parfaitement réussie. Le rapport du titre à la fiction est un conflit, non un accord. En un sens, le texte romanesque produit l'impitoyable critique du titre qui le couronne. Mais [...] un titre représentatif, outre cette occultation, projette le texte dans un univers bien connu : celui de la marchandise. Si la marchandise ne correspond pas à l'étiquette, c'est le contrat commercial qui est rompu. Le dogme représentatif dispose donc d'un double système spéculaire : le roman miroir que l'on promène le long d'une route ; le titre miroir que l'on place devant le contenu d'un roman. » J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, pp. 227-228.

« vendre » le capitalisme, et souligne aussi les rapports entre religion et capitalisme<sup>22</sup>.

#### 4 -

**To be useful endings must be inconclusive.**

**Samuel Delany, *The Einstein Intersection*.**

*Solaris* s'ouvre sur le transfert du narrateur Kelvin du vaisseau-mère au satellite artificiel qui tourne autour de la planète Solaris. Le roman est structuré, comme les autres que nous avons vus, comme une quête : ici le héros sera confronté à une suite d'énigmes qui commence, dès son arrivée, par la découverte du suicide du chef et le comportement bizarre des deux autres chercheurs qui s'y trouvent. Il comprendra bientôt leur étrange conduite quand il sera lui-même « visité » par une réplique vivante de sa femme morte et le secret du comportement de ses collègues devient celui de la compréhension de ces « visiteurs » (car ils en ont tous, quoiqu'il ne sache jamais ce que sont les « visiteurs » des autres) : que sont-ils ? quel est leur rapport avec la planète ? et pourquoi la planète les a-t-elle envoyés ? La planète et son « océan plasmique » apparemment intelligent sont un mystère bien plus intrigant, le centre d'une controverse scientifique depuis sa découverte plus de cent ans avant la venue de Kelvin. Toutes ces questions fournissent l'ossature du roman qui comprend : les rapports entre Kelvin et sa « femme » ressuscitée, les tentatives de Kelvin et ses collègues pour comprendre les visiteurs, et l'énigme de la planète elle-même.

Les réactions de Kelvin devant cette réplique de sa femme vont d'un mélange d'horreur et de culpabilité (car il l'avait poussée au suicide) à la pitié, l'acceptation et l'amour. Pour sa part, elle comprend lentement qu'elle n'est pas « normale » : elle aime Kelvin mais en même temps elle reconnaît l'impossibilité de la situation et essaie plusieurs fois de se suicider. Comme son collègue Snaut essaie de le lui expliquer, cet amour est impossible : « Des forces inconnues, indépendantes

<sup>22</sup> La critique la plus célèbre du système publicitaire américain est le roman de science-fiction satirique de Pohl et Kornbluth, *The Space Merchants* (1952). Cf. aussi la nouvelle de J. G. Ballard, *The Subliminal Man* et l'analyse qu'en fait Bruce Franklin dans T. Clareson, éd., *op. cit.*

de nous, t'entraînent dans un processus circulaire, dont elle est un aspect, une phase, une manifestation périodique [...] un miroir où se reflète une partie de ton cerveau<sup>23</sup> ». Au moment d'une dernière expérience pour essayer de délivrer les trois hommes de leurs visiteurs (car les visiteurs font horreur aux deux autres et sont apparemment les concrétisations d'obsessions plutôt que des personnes ressuscitées), Kelvin ne sait pas s'il veut qu'elle reste ou disparaisse. Et à la fin du roman, après sa disparition, il veut rester sur la station dans l'espoir de la revoir :

**Je ne croyais pas qu'il pût s'émouvoir de la tragédie de deux êtres humains. Ses activités avaient pourtant un but... À vrai dire, je n'en étais pas absolument certain. Mais partir, c'était renoncer à une chance, peut-être infime, peut-être seulement imaginaire... Fallait-il donc continuer à vivre ici, parmi les meubles, les objets que nous avions touchés tous les deux, dans l'air qu'elle avait respiré ? Au nom de quoi ? Dans l'espoir de son retour ? Je n'espérais rien. Et cependant je vivais dans l'attente. Quels accomplissements, quelles railleries, quelles tortures attendais-je encore ? Je l'ignorais, j'ignorais tout, et je persistais dans la foi que le temps des miracles cruels n'était pas révolu. (pp. 249-250)**

L'amour tragique de Kelvin souligne la dignité foncière de l'homme, comme chez Dick, et permet à Lem de mettre en question l'un des thèmes consacrés de la science-fiction occidentale : le contact. Les « visiteurs » sont des réponses aux efforts des hommes pour communiquer avec la planète et ont suivi l'irradiation d'une partie de l'océan par des rayons X :

**En un certain sens, il a tenu compte des désirs enfermés dans un recoin secret de notre esprit. Il nous a peut-être envoyé... des cadeaux... Il « voit » autrement que nous. Nous n'existons pas pour lui de la même façon que nous existons les uns par rapport aux autres. Nous nous reconnaissons entre nous à l'apparence du visage, du corps... Pour lui, cette apparence est une vitre translucide. Il s'introduit directement à l'intérieur du cerveau [...] « Il » a relevé l'empreinte la plus profonde, la plus isolée, la plus « assimilée », sans nécessairement savoir ce qu'elle signifie pour nous. (pp. 235-236)**

Les tentatives de communication ont produit des résultats inattendus et incompréhensibles qui, selon Snaut, donnent à

<sup>23</sup> S. Lem, *Solaris*, Denoël, Paris, 1966. (L'édition anglaise est traduite du français.)

réfléchir sur la vraie signification des essais humains de contacter d'autres intelligences :

**Nous nous envolons dans le cosmos, préparés à tout, c'est-à-dire à la solitude, à la lutte, à la fatigue, et à la mort. La pudeur nous retient de le proclamer, mais par moments nous nous jugeons admirables. Cependant, tout bien considéré, notre empressement se révèle être du chiqué. Nous ne voulons pas conquérir le cosmos, nous voulons seulement étendre la Terre jusqu'aux frontières du cosmos [...] Nous sommes humanitaires et chevaleresques, nous ne voulons pas asservir d'autres races, nous voulons simplement leur transmettre nos valeurs et en échange nous emparer de leur patrimoine. Nous nous considérons comme les chevaliers du Saint-Contact. C'est un second mensonge. Nous ne recherchons que l'homme. Nous n'avons pas besoin d'autres mondes. Un seul monde, notre monde, nous suffit, mais nous ne l'encaissons pas tel qu'il est. Nous recherchons une image idéale de notre propre monde; nous partons en quête d'une planète, d'une civilisation supérieure à la nôtre, mais développée sur la base du prototype de notre passé primitif. D'autre part, il existe en nous quelque chose que nous refusons, dont nous nous défendons, et qui pourtant demeure, car nous ne quittons pas la Terre à l'état d'essence de toutes les vertus, ce n'est pas uniquement une statue de l'Homme-Héros qui s'envole! Nous nous posons ici tels que nous sommes en réalité, et quand la page se retourne et nous révèle cette réalité — cette partie de notre réalité que nous préférons passer sous silence — nous ne sommes plus d'accord! (p. 91)**

Tout le roman pourrait être vu comme un commentaire sur le thème du contact dans la science-fiction occidentale. À part les découvertes des mondes habités par des humanoïdes, il y a dans la science-fiction occidentale une grande diversité de rencontres entre terrestres et extra-terrestres. L'extra-terrestre, comme menace, commence par *The War of the Worlds* de Wells et continue jusqu'à nos jours où l'on retrouve souvent une défiance envers les étrangers (engendrée en partie par la guerre froide)<sup>24</sup>. D'autres romans montrent des

<sup>24</sup> L'hostilité et la défiance sont le sujet de deux nouvelles célèbres : *Arena* (1944) de F. Brown et *First Contact* (1945) de M. Leinster. Et la nouvelle de Leinster a provoqué une réponse fictionnelle du russe Efremov, *Cor Serpentinis*, qui s'attaque expressément à Leinster en décrivant un premier « contact » plein de confiance mutuelle entre deux races intelligentes. Cf. Jean Gattégno, *la Science-fiction*, (1971), pp. 74-79; et Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, 1972, pp. 201-204.

mondes étrangers comme des mondes à découvrir et à coloniser, ou comme le reflet de nos meilleures valeurs<sup>25</sup>. Les traitements plus positifs sont toujours basés sur la notion d'un lien commun entre terrestres et extra-terrestres, que ce soit les valeurs culturelles (art, philosophie, religion, etc), des bases économiques ou même des instincts<sup>26</sup>; et ce lien révèle toujours, selon Lem, l'anthropocentrisme: la projection des valeurs et des structures humaines sur l'univers. Ainsi le contact était décrit par Snaut, dans le passage cité, comme le désir camouflé de l'homme pour retrouver des affirmations de sa propre supériorité; et tout le roman nous démontre l'échec de l'homme devant une intelligence autre. Car la planète résiste à tout effort de contact: au début les premières expériences étaient singulièrement frustrées par la « participation active » de l'océan qui refaçonnait les instruments: et les efforts de la science terrestre pour décrire et classifier les manifestations différentes de « l'océan » restent irrémédiablement limités au point de vue humain. Ainsi cette mise en question dépasse les présuppositions du contact pour examiner la (soi-disante) objectivité de la science, comme dans les théories de Grattenstrom:

**[Qui] s'efforçait de démontrer que les réalisations les plus abstraites de la science, les théories les plus altières, les plus hautes conquêtes mathématiques, ne signifiaient qu'un progrès dérisoire, un pas ou deux en avant, par**

<sup>25</sup> *The War of the Worlds* a souvent été décrit comme une critique de l'impérialisme anglais. Pour le problème de l'impérialisme en science-fiction, voir F. Jameson, « Generic Discontinuities », *Science Fiction Studies*, I, Fall, 1973, n° 2.

<sup>26</sup> Dans ce sens il n'y a pas de contact dans *The War of the Worlds*: les Martiens ne s'occupent pas de communiquer avec les humains, mais de les exterminer, comme des insectes nuisibles — un thème qui est poussé à l'extrême dans *The Genocides* de T. Dish (1965). L'instinct maternel est le lien commun dans la nouvelle « Homecalling » de Judith Merrill (in *Daughters of Earth*, 1968); mais en général les problèmes de la communication sont complètement ignorés. Voir J. R. Krueger, « Language and Techniques of communication as Theme or Tool in Science Fiction », *Linguistics* 39, May, 1968.

Un exemple plus positif du contact est le roman célèbre d'U. K. LeGuin, *Left Hand of Darkness* (1969), qui essaie d'éviter les problèmes de l'impérialisme. Cf. aussi le recueil de nouvelles des années 50 sur ce thème: *Earthmen and Other Strangers*, choisies par R. Silverberg (1966).



**rapport à notre compréhension préhistorique, grossière, anthropomorphique, du monde environnant. Cherchant les correspondants du corps humain — les projections de nos sens, de la structure de notre organisme, des conditions physiologiques qui limitent l'homme — dans les formules de la théorie de la relativité, dans le théorème des champs magnétiques, dans la parastatique, dans les hypothèses concernant le champ unifié du cosmos, Grattenstrom avait conclu qu'il n'était pas question, et ne saurait jamais être question, d'aucun «contact» de l'homme avec une civilisation extra-humaine. (p. 209)**

La littérature de la «solaristique», l'histoire des différentes hypothèses et théories et la présentation de la planète presque uniquement par la médiation des études solaristes (car Kelvin lui-même ne descend sur la planète que dans les dernières pages du livre), paraissent être aussi un des aspects les plus intéressants du roman. Ce n'est pas seulement la planète qui exerce une fascination sur le lecteur, mais les réactions différentes devant cette réalité voilée, une fascination très borgésienne, (comme dans la nouvelle *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). Il y a, par exemple, une longue description des efforts du «classificateur pédant» Giese pour établir des catégories des «métamorphoses plasmatiques» de l'océan, «bien que ces descriptions soient incontrôlables, car l'océan se répète rarement», qui comprennent des «arbres-montagnes», les «longus», les «fongosités», les «mimoïdes», les «symétriades», les «asymétriades», les «vertébridés» et les «agilus» (pp. 136-153). Et «l'abrégé» de Gravinsky résume les différentes périodes des études solaristes: «la jeunesse de la solaristique», pleine d'un «romantisme optimiste» et le conflit des écoles rivales; «l'âge mûr», qui se marquait par un scepticisme croissant devant les échecs et l'éloignement de la planète pour en étudier les données déjà accumulées — «l'âge d'or des archivistes»; et ensuite la période du désespoir où «le monument de la solaristique se dégradait»: «vengeance d'une foule de solaristes égarés, privés de chefs, contre l'objet de leurs soins assidus, qui ne se départait pas de son indifférence et s'obstinait à ignorer toutes les avances» (p. 206).

Le développement de la solaristique ressemble à un exposé ironique de la science en général ou à une description de la chrétienté, qui va de l'enthousiasme des premiers apôtres et martyrs et des disputes théologiques de la jeune église à la scolastique et à la théologie du désespoir moderne. Cette

dernière analogie se trouve indirectement présentée par un autre solariste, Muntius, pour qui la solaristique «est le succédané de religion de l'ère cosmique; c'est une foi déguisée en science»; sa Révélation, «le sens de la destinée de l'homme»; et la raison d'être de la solaristique, «l'espoir d'une Rédemption». (p. 211-212)

Et cette interprétation trouve son accomplissement dans les théories les plus récentes: celle de Kelvin, par exemple, qui remarque que l'homme a finalement réussi à établir un contact — les «visiteurs», qu'ils ne comprennent pas, mais qui démontrent néanmoins que la planète est «vivante, pensante, agissante»; et son hypothèse d'un «dieu imparfait», un dieu semblable au «faiseur d'étoiles» de Stapledon (*Starmaker*). C'est un dieu en évolution, un dieu-enfant peut-être, qui commence à essayer ses pouvoirs de création; ou un Dieu plus vieux, près du désespoir, «un dieu dont la passion n'est pas une rédemption, un Dieu qui ne sauve rien — un Dieu qui simplement est» (p. 243). Dans le roman de Stapledon, le voyageur cosmique rencontre enfin «le faiseur d'étoiles» pour découvrir avec honte et désespoir que l'univers n'est que l'un de toute une série de cosmos différents qu'il crée et détruit à mesure qu'il grandit et selon son bon plaisir. Donc tout espoir de communication ou d'une compréhension même partielle du faiseur d'étoiles est impossible. C'est à l'homme alors de donner un sens à la vie, conclut le voyageur cosmique:

**Two lights for guidance. The first our little glowing atom of community, with all that it signifies. The second, the cold light of the stars, symbol of the hypercosmical reality, with its crystal ecstasy. Strange that in this light, in which even the dearest love is frostily assessed, and even the possible defeat of our half-waking world is contemplated without remission of praise, the human crisis does not lose, but gains significance. Strange, that it seems more, not less, urgent to play some part in this struggle, this brief effort of animalcules striving to win for their race some increase of lucidity before the ultimate darkness. (Dover Books, New York, 1968, p. 434).**

Dans ce rappel de *Starmaker*, on comprend que Lem se situe du côté de la lutte que décrivait Stapledon, une lutte qui est masquée d'une part, par les efforts continuels pour découvrir un dessein cosmique, transcendantal, d'autre part par la

---

surestimation par l'homme de ses connaissances et de sa propre importance.

□      □      □

Dans cette étude j'ai essayé de présenter les aspects de ce que je considère comme une nouvelle science-fiction, en soulignant à travers quatre romans ce qu'elle est (ses caractéristiques littéraires, sa fonction idéologique) tout en la distinguant de la science-fiction traditionnelle (par sa forme et par son contenu). Le roman traditionnellement réaffirme par sa conclusion le sens d'un monde structuré, avec un début, un milieu et une fin. Cette sensation d'une fin est essentielle dans certains genres romanesques — le roman policier, par exemple, où tout dépend de la solution du mystère — et en général on pourrait affirmer que toute narration n'existe que par la promesse d'une conclusion à venir : elle commence par l'ouverture des possibilités qui produisent chez le lecteur une tension dont il attend, avec plus ou moins d'impatience, l'apaisement. Dans les quatre romans que j'ai choisis comme représentatifs des orientations de la nouvelle science-fiction, nous avons vu une structure de base posée par la figure de la quête qui cependant n'apporte de solution que dans le premier exemple.

Dans *The Crystal World* la clôture semble nette. Le roman se termine par le retour vers la forêt, une répétition formelle du premier voyage de Sanders sur le fleuve. C'est la clôture narrative de ce qui a été « ouvert » au début dès son arrivée dans le « purgatoire » de Port Matarre et la résolution thématique de la quête de Sanders. Dans *The Einstein Intersection* la conclusion n'apporte pas de soulagement, et il n'y a point de solution pour le héros qui va partir pour un autre voyage. Dans un geste plein d'espoir, le roman dépasse les mythes qui le structurent pour s'ouvrir vers l'avenir en affirmant seulement que « ce sera différent ». De même, comme j'ai essayé de le montrer, *Ubik* rompt encore plus violemment avec une tradition romanesque où la clôture formelle reflète des présupposés métaphysiques. Ce roman, par sa fin, refuse « l'illusion de la totalité » du roman bourgeois représentatif. Avec *Solaris* nous sommes en dehors de la tradition que je viens de décrire, quoique là encore le roman reste ouvert. Tandis que les trois

---

---

romans précédents décrivaient l'avenir du monde et de l'homme, Lem prend comme sujet la science-fiction elle-même, dans une vue de l'extérieur qui oblige le lecteur anglo-américain à repenser non seulement les « idées » ou les thèmes de la science-fiction, mais leur existence même, leurs origines et les présuppositions qui les informent.

*Collège St-Michel*

*Université de Toronto*